

**Ραδιόφωνο και Ηχητικό Περιβάλλον:  
Προβλήματα και Δημιουργικές Προοπτικές  
Σπύρος Γαλανόπουλος**

Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου

Παρ' ότι συχνά λέμε ότι ζούμε σε έναν πολιτισμό της εικόνας, το ραδιόφωνο δεν έπαψε να υπάρχει. Αντιθέτως, στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα πέρασε μία φάση «δεύτερης νεότητας»,<sup>1</sup> ενώ πλέον είναι παρόν και στα νεότερα μέσα, όπως το διαδίκτυο και οι ψηφιακές μουσικές συσκευές. Ίσως αυτή η διάρκεια του ραδιοφώνου να οφείλεται στο γεγονός ότι ως το μοναδικό αμιγώς ακουστικό μέσο επιδρά σε ένα άλλο επίπεδο από αυτό των μέσων της εικόνας. Αν λοιπόν η τηλεόραση είναι ικανή να διαμορφώσει την εικόνα μας για τον έξω κόσμο, τότε το ραδιόφωνο είναι ικανό να διαμορφώσει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την ηχητική διάσταση του κόσμου, να καθορίσει τις ακουστικές μας συνήθειες και κατ' επέκταση τη σχέση μας με το ηχητικό περιβάλλον.

Συνεπώς, εξετάζοντας τις διάφορες πλευρές ενός ηχοτοπίου ή του ηχητικού περιβάλλοντος συνολικά, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ένα τεχνολογικό μέσο που έχει τόσο διακεκριμένη θέση στον ακουστικό μας ορίζοντα. Από τη μία πλευρά, το ραδιόφωνο είναι μέρος της ακουστικής μας κουλτούρας: το ραδιοφωνικό περιεχόμενο, αλλά και το πλαίσιο χρήσης του ραδιοφωνικού μέσου – με άλλα λόγια οι συνήθειες ως προς την ακρόαση – χαρακτηρίζουν κοινωνικές, ηλικιακές και φυλετικές ομάδες. Οι ραδιοφωνικές μνήμες πολλές φορές γίνονται συλλογικές μνήμες, είτε πρόκειται για τη ραδιοφωνική αναγγελία της εισόδου της Ελλάδας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, είτε για τις επιτυχίες των Beatles. Συνεπώς το ραδιόφωνο δημιουργεί διεσπαρμένες ακουστικές κοινότητες.

Από την άλλη πλευρά, το ραδιόφωνο είναι και ένας σημαντικός παράγοντας διαμόρφωσης του ηχητικού περιβάλλοντος. Αν αφαιρέσουμε το ραδιόφωνο, τότε θα βρεθούμε σε ένα πολύ διαφορετικό ηχοτοπίο, το οποίο είναι πλέον υπό εξαφάνιση. Όμως, οι όποιες αρνητικές επιπτώσεις του ραδιοφώνου στην ισορροπία του ηχητικού περιβάλλοντος δεν οφείλονται πάντα σε εγγενή χαρακτηριστικά του μέσου, αλλά κυρίως

---

<sup>1</sup> Jean-Noël Jeanneney, *Η Ιστορία των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης: Από την Εμφάνιση τους ως τις Μέρες μας*, Αθήνα, Παπαδήμα, 1999, σ. 310

στον τρόπο με τον οποίο είναι οργανωμένο και με τον οποίο το χρησιμοποιούμε. Μέσα από τη διερεύνηση αυτών των επιπτώσεων θα διαπιστώσουμε ότι υπάρχει και η αντίθετη πλευρά μιας δημιουργικής συνεργασίας ακουστικής οικολογίας και ραδιοφώνου.

### *Το Ραδιόφωνο ως Ηχορύπανση*

Η παρουσία του ραδιοφώνου στο ηχητικό περιβάλλον είναι προφανής, αφού το ραδιόφωνο καθ' εαυτό αποτελεί μία ηχητική πηγή. Μολαταύτα, όπως και άλλες ηλεκτροακουστικές ηχητικές πηγές δεν είναι μία αυθεντική, αλλά μία δευτερεύουσα πηγή, καθώς αναμεταδίδει ήχους οι οποίοι έχουν παραχθεί κάπου αλλού. Γι' αυτό το λόγο, όπως έχουν επισημάνει και οι Schaffer και Truax, το ραδιοφωνικό μέσο σχετίζεται άμεσα με το φαινόμενο της σχιζοφωνίας.<sup>2</sup>

Ο όρος *σχιζοφωνία* αναφέρεται ακριβώς σε αυτόν «το διαχωρισμό μεταξύ του πρωτότυπου ήχου και της ηλεκτροακουστικής του αναμετάδοσης ή αναπαραγωγής»<sup>3</sup>, δηλαδή στην εμφάνιση ενός ήχου εκτός του αρχικού του πλαισίου.

Από τότε που εφευρέθηκε ο ηλεκτροακουστικός εξοπλισμός για τη μετάδοση και αποθήκευση του ήχου, κάθε ήχος, όσο μικροσκοπικός κι αν είναι, μπορεί να ... εξαπολυθεί σε όλη την υφήλιο ... Έχουμε διαχωρίσει τον ήχο από τον παραγωγό του ήχου. ... Ο ήχος της φωνής, για παράδειγμα, δεν είναι πλέον δεμένος με μια οπή στο κεφάλι, αλλά είναι ελεύθερος να προέρχεται από οπουδήποτε μέσα στο τοπίο. Την ίδια στιγμή μπορεί να προέρχεται από εκατομμύρια οπές σε εκατομμύρια δημοσίων και ιδιωτικών τόπων παγκοσμίως.<sup>4</sup>

Πράγματι, οι πιο βασικές και εμφανείς επιπτώσεις της παρουσίας του ραδιοφώνου στο ηχητικό περιβάλλον οφείλονται στο γεγονός ότι οι ήχοι συμβαίνουν σε έναν άλλο χώρο και μεταδιδόμενοι επιβάλλονται στο ηχοτοπίο που βρίσκεται ο ακροατής. Καθώς μάλιστα μιλάμε για μια ηλεκτροακουστική πηγή, δεν υπάρχουν οι περιορισμοί ως προς την ένταση που βρίσκουμε σε ένα φυσικό ηχοτοπίο. Αυξάνοντας

---

<sup>2</sup> R. Murray Schaffer, "The Music of the Environment" στο Christoph Cox & Daniel Warner (επιμ.), *Audio Culture*, New York & London, Continuum, 2004, σσ. 34-35 και Barry Truax, *Acoustic Communication*, Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1984, σ. 120

<sup>3</sup> R. Murray Schaffer, *ό.π.*, σ. 34

<sup>4</sup> Στο ίδιο

λίγο την ένταση του ραδιοφώνου οι μικρότεροι ήχοι αποκτούν ασυνήθιστα μεγάλη ένταση, χάνοντας τον αρχικό τους χαρακτήρα. Συνεπώς με τη χρήση του ραδιοφώνου κατά κάποιον τρόπο φορτώνουμε το ηχοτοπίο με ξένους προς αυτό ήχους διαταράσσοντας την ισορροπία του. Με δεδομένες τις συνήθειες ραδιοφωνικής ακρόασης που έχουν διαμορφωθεί, τις περισσότερες φορές δεν αντιλαμβανόμαστε αυτήν την κατάσταση, αντιθέτως τη θεωρούμε δεδομένη. Για παράδειγμα, θεωρούμε απόλυτα φυσιολογικό να περπατάμε στο δρόμο και να ακούμε από κάποιο παράθυρο έναν τραγουδιστή ο οποίος έχει πεθάνει προ πολλού.<sup>5</sup>

Από την άλλη, δεν είναι λίγες οι φορές που νιώθουμε ότι παραβιάζεται ο ιδιωτικός μας χώρος επειδή ακούγεται δυνατά κάποιο γειτονικό ραδιόφωνο, το οποίο δεν μεταδίδει απαραίτητα κάτι που επιθυμούμε. Αυτό συμβαίνει συνήθως σε στιγμές ιδιωτικότητας, στις οποίες δίνουμε σημασία στο ηχητικό μας περιβάλλον, όπως για παράδειγμα σε στιγμές μελέτης ή ύπνου.<sup>6</sup>

Η επιβολή του ραδιοφώνου στο ηχοτοπίο είναι όμως πιο φανερή όταν βρισκόμαστε σε ένα φυσικό ηχοτοπίο, όπως για παράδειγμα σε μια παραλία. Εκεί, ακόμα και ένα μικρό φορητό ραδιόφωνο μπορεί να υπερκαλύψει τους φυσικούς ήχους. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναρωτηθούμε τι ωθεί τον ακροατή να αυξήσει την ένταση του ραδιοφώνου ή να ανοίξει το ραδιόφωνο σε ένα πλούσιο από ερεθίσματα φυσικό ηχοτοπίο. Οι ενέργειες αυτές σχετίζονται με τις συνήθειες χρήσης του ραδιοφώνου που έχουν διαμορφωθεί εδώ και δεκαετίες και ιδιαίτερα την αίσθηση «αυθεντίας» του ραδιοφώνου, και την αίσθηση ότι το ραδιόφωνο μας «κρατάει συντροφιά».

Και τα δύο παραπάνω σχετίζονται άμεσα με το φαινόμενο της «εξαύλωσης» της φωνής, που και αυτή βέβαια είναι μία σχιζοφωνική κατάσταση. Από την πρώτη στιγμή, η ακρόαση μιας φωνής διαχωρισμένης από το σώμα της (disembodied voice) προσέδιδε στο ραδιόφωνο μια μυστηριώδη «αύρα» ανάλογη με αυτή που συναντάμε σε δοξασίες που αναφέρονται σε εξ αποστάσεως επικοινωνία με το θείο στοιχείο. Και καθώς αυτή η φωνή μπορεί να φτάσει ταυτόχρονα σε χιλιάδες αποδέκτες, αποκτά τεράστια κοινωνική και πολιτική δύναμη, άρα και τη δύναμη της επιβολής.<sup>7</sup> Ο ραδιοφωνικός ήχος, λοιπόν, έχει για τον ακροατή μεγαλύτερη αυθεντία από τους ήχους που βρίσκονται στο άμεσο

---

<sup>5</sup> Ttuax, ό.π.

<sup>6</sup> Στο ίδιο, σσ. 120-121

<sup>7</sup> Στο ίδιο, σσ. 112-113

ηχητικό περιβάλλον του – ήχοι των οποίων την πηγή μπορεί να εντοπίσει – γι’ αυτό και είναι επικρατέστερος.

Επίσης η ραδιοφωνική «εξαυλωμένη φωνή» έχει και τη δύναμη να μιλάει σε πολλούς ακροατές αλλά και στον καθένα ξεχωριστά. Από εκεί προκύπτει η αίσθηση της «παρέας» που μας προσφέρει το ραδιόφωνο, σε αντίθεση με την ενοχλητική για τα δεδομένα του σύγχρονου ανθρώπου «σιωπή» των φυσικών ήχων, που είναι συνδεδεμένη με τη μοναξιά και την ενδοσκόπηση.

Η προτίμηση αυτή στους ραδιοφωνικούς ήχους έναντι των φυσικών ήχων του ηχοτοπίου έχει παραπέρα συνέπειες αν συνυπολογίσουμε και το ραδιοφωνικό περιεχόμενο, το οποίο εξαρτάται άμεσα από το μοντέλο λειτουργίας των ραδιοφωνικών σταθμών και είναι εξ ίσου παγιωμένο με τις συνήθειες των ακροατών. Οι περισσότεροι σταθμοί λειτουργούν με εμπορικά κριτήρια και μάλιστα κάποιοι από αυτούς με αυτόματες λίστες τραγουδιών. Αυτό είναι εις βάρος της ποικιλίας όχι μόνο των μουσικών επιλογών, αλλά και γενικότερα του ραδιοφωνικού περιεχομένου.<sup>8</sup> Η επιβολή αυτού του αποτελέσματος «χαμηλής πιστότητας» σε ένα ηχοτοπίο «υψηλής πιστότητας» έχει προφανώς αρνητικές επιπτώσεις, αφού χάνεται η σχέση του ακροατή με το ηχοτοπίο. Τη θέση μιας διερευνητικής και πολυεπίπεδης ακρόασης παίρνει η στατική και προβλεπόμενη ραδιοφωνική ακρόαση.<sup>9</sup>

### *Το Ραδιόφωνο ως Ηχητικό Περιβάλλον*

Η αποξένωση του ακροατή από το ηχοτοπίο που τον περιβάλλει γίνεται ακόμα πιο φανερή αν εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ακούμε ραδιόφωνο. Ενώ αρχικά η ραδιοφωνική ακρόαση αποτελούσε μια οικογενειακή και βασική απογευματινή δραστηριότητα, με την έλευση της τηλεόρασης η λειτουργία του ραδιοφώνου άλλαξε ριζικά. Έτσι, από τη μία πλευρά, και με τη βοήθεια του φορητού ραδιοφώνου, η ακρόαση έγινε προσωπική υπόθεση και βγήκε έξω από το σπίτι, ενώ μπήκε και μέσα στο

---

<sup>8</sup> Σύμφωνα με πρόσφατη έρευνα, η πλειοψηφία των Αθηναϊκών μουσικών σταθμών με υψηλές ακροαματικότητες παίζουν μέχρι 500 διαφορετικά τραγούδια την εβδομάδα. Δες στο Δημήτρης Κανελλόπουλος, “What’s Real Music? What’s Fake Music?”, *Ελευθεροτυπία*, 14 Ιουλίου 2007, σ. 46

<sup>9</sup> Truax, *ό.π.*, σ. 146

αυτοκίνητο. Από την άλλη, συνήθως όταν ανοίγουμε το ραδιόφωνο δεν κάνουμε ακρόαση, αλλά απλά ακούμε, δηλαδή το ραδιόφωνο χρησιμοποιείται ως ένα υπόβαθρο σε μια άλλη κύρια δραστηριότητα, όπως για παράδειγμα οι δουλειές του σπιτιού ή τα ψώνια ή η οδήγηση.<sup>10</sup> Παρόλα αυτά, το ότι ανοίγουμε το ραδιόφωνο είναι μια συνειδητή ενέργεια με σκοπό να καλυφθεί ο εξωτερικός θόρυβος ή άλλοι ανεπιθύμητοι ήχοι που μας περιβάλλουν, αλλά και η κούραση όταν ασχολούμαστε με μια επίπονη εργασία. Επιπλέον, όπως είδαμε και παραπάνω, το ραδιόφωνο διώχνει και τη μοναξιά ή τη σιωπή που μας περιβάλλει. Με άλλα λόγια το ραδιόφωνο λειτουργεί ως ένα «εικονικό» ηχητικό περιβάλλον που έρχεται να καλύψει τα ελαττώματα του πραγματικού μας ηχητικού περιβάλλοντος.<sup>11</sup>

Η συνήθεια αυτού του τύπου ακρόασης «στο υπόβαθρο» έχει άμεση σχέση με την έλλειψη ποικιλίας ραδιοφωνικού περιεχομένου, η οποία την ενισχύει, αλλά και ενισχύεται από αυτήν.<sup>12</sup> Από τη μία βρίσκουμε ένα λόγο παραπάνω για τον οποίο ο ακροατής έχει πολύ λίγα ερεθίσματα και δεν είναι σε θέση να εκτιμήσει ένα πλούσιο ηχοτοπίο. Κυρίως όμως, η προσπάθεια κάλυψης άλλων ήχων δε λύνει ουσιαστικά το πρόβλημα, αντιθέτως μπορεί να το αυξήσει όπως είδαμε στο παράδειγμα με την παραλία. Επιπλέον ο ακροατής δεν ωθείται με αυτόν τον τρόπο να λύσει το πρόβλημα της ηχορύπανσης, πόσο μάλλον τα όποια κοινωνικά ή προσωπικά προβλήματα που το «εικονικό» ραδιοφωνικό ηχοτοπίο υποτίθεται ότι προσπαθεί να λύσει. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Truax, το ραδιόφωνο

δεν αλλάζει το πρόβλημα, ούτε συμπληρώνει την ατέλεια, απλώς φαίνεται ότι το κάνει. Οι ενοχλητικοί θόρυβοι είναι ακόμα εκεί, οι δουλειές παραμένουν ανεκπλήρωτες, απλά ο χρόνος φαίνεται να περνάει με περισσότερο νόημα μέσα από την τεχνητή δομή του ραδιοφωνικού προγράμματος, και οι «φίλοι» που προσφέρει το ραδιόφωνο είναι οι ίδιοι για χιλιάδες άλλους, με καμιά δυνατότητα μιας πραγματικής προσωπικής σχέσης.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Andrew Crisell, *Understanding Radio*, London & New York, Routledge, 1994, σ. 13. Δες επίσης David Keane, “At the Threshold of an Aesthetic” στο Simon Emmerson (επιμ.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Macmillan, 1986, σ. 108 και Truax, *ό.π.*, σ. 151

<sup>11</sup> Truax, *ό.π.*, σ. 152

<sup>12</sup> Στο ίδιο

<sup>13</sup> Στο ίδιο

Τέλος, όταν ο ακροατής χρησιμοποιεί το ραδιόφωνο για να καλύψει τους ήχους του περιβάλλοντος, ουσιαστικά επιλέγει την αποξένωσή του από αυτό και κατά συνέπεια και από την υπόλοιπη ακουστική κοινότητα.<sup>14</sup> Όταν μάλιστα αυτό γίνεται από όλα σχεδόν τα μέλη μιας ακουστικής κοινότητας, ουσιαστικά παύει να υπάρχει οποιαδήποτε ηχητική επικοινωνία και η έννοια της ίδιας της κοινότητας. Ειδικά σε μια εποχή που το εμπορικό μοντέλο ραδιοφώνου επικρατεί, αλλά και το ραδιοφωνικό περιεχόμενο τείνει να είναι ομογενές παγκοσμίως, καταλαβαίνουμε ότι και οι ακουστικές κοινότητες τείνουν να ομογενοποιηθούν σε παγκόσμια κλίμακα. Τα ειδικά ακουστικά γνωρίσματα ενός ηχοτοπίου εξαλείφονται και οι ακουστικές μνήμες περιορίζονται παγκόσμια στο «Top 40» των επιτυχιών.<sup>15</sup> Ενώ το ραδιόφωνο είναι σε θέση να δημιουργήσει πολλές διεσπαρμένες ακουστικές κοινότητες, τελικά επικρατεί μία παγκόσμια εμπορικά κατευθυνόμενη ακουστική κουλτούρα. Και δεν πρόκειται μόνο για τις μουσικές επιτυχίες, αλλά και για τη χρήση, το ύφος και το στυλ εκφώνησης, ακόμα και τη χρήση συγκεκριμένων εφφέ. Ο πειραματισμός δίνει τη θέση του στην κακώς εννοούμενη μίμηση και την αντιγραφή, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη τα ιδιαίτερα τοπικά γνωρίσματα μιας κοινότητας.

### *Το Ραδιόφωνο ως Ακροατής*

Όπως διαπιστώνουμε, οι τρόποι λειτουργίας και χρήσης του ραδιοφώνου δεν ενισχύουν τη θετική σχέση μας με το ηχητικό περιβάλλον. Υπάρχει όμως και η αντίθετη πλευρά ενός ραδιοφώνου που δεν αντιτάσσεται, αλλά εντάσσεται στην ακουστική οικολογία με την αντιστροφή της σχέσης ραδιοφώνου – ηχοτοπίου. Αντί το ραδιόφωνο να επιβάλλεται στο ηχοτοπίο, το ηχοτοπίο γίνεται βασικό στοιχείο του ραδιοφωνικού περιεχομένου και, όπως αναφέρει η Westerkamp, το ραδιόφωνο καλείται «να ακούσει μέσω των μικροφώνων του τον κόσμο, τις ανθρώπινες φωνές, το περιβάλλον».<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Ως ακουστική κοινότητα νοείται «ένα ηχοτοπίο στο οποίο η ακουστική πληροφορία έχει ένα διάχυτο ρόλο στις ζωές των κατοίκων» (δες Truax, *ό.π.*, σ.58)

<sup>15</sup> Στο ίδιο, σ. 183

<sup>16</sup> Hildegard Westerkamp, “The Sounscape on Radio” στο Daina Augaitis & Dan Lander (επιμ.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, Banff, Walter Phillips Gallery, 1994, σ. 89

Υπάρχουν διάφοροι τρόποι εφαρμογής αυτής της αντιστροφής, οι οποίοι θα μπορούσαν να δώσουν παραδείγματα για εφαρμογή και στον ελληνικό χώρο. Κατ' αρχήν θα μπορούσε να μεταδίδεται ένα αυτουσίο ηχοτοπίο, χωρίς καμία παρεμβολή, και μάλιστα για μεγάλο χρονικό διάστημα. Ενώ ένα τέτοιο είδος «ραδιοφώνου της άγριας φύσης» μοιάζει ανέφικτο για τα σημερινά δεδομένα λειτουργίας των ραδιοφωνικών σταθμών,<sup>17</sup> θα ταίριαζε απόλυτα με τον τρόπο ακρόασης ραδιοφώνου που έχουμε υιοθετήσει. Ο Truax αναφέρει ότι η μετάδοση ενός φυσικού ηχοτοπίου από το ραδιόφωνο, με τις αργές του αλλαγές, δεν απαιτεί απερίσπαστη ακρόαση, αλλά δίνει μεγαλύτερη ελευθερία στον ακροατή να αλλάξει το επίπεδο της προσοχής του, ανάλογα με το τι θα του μοιάζει ενδιαφέρον τη δεδομένη στιγμή.<sup>18</sup>

Εν ολίγοις μία τέτοια εφαρμογή εκμεταλλεύεται θετικά τη χρήση του ραδιοφώνου ως ηχητικού περιβάλλοντος. Δεν μπορούμε παρόλα αυτά να πούμε ότι το ραδιόφωνο με αυτόν τον τρόπο μπορεί να αντικαταστήσει το πραγματικό ηχητικό περιβάλλον, να οδηγηθούμε δηλαδή σε μία κατάσταση όπου λόγω της απώλειας του φυσικού ηχοτοπίου θα καταφύγουμε στην ανάπλαση ενός «εικονικού» φυσικού ηχοτοπίου μέσω του ραδιοφώνου. Το θετικό στη μετάδοση φυσικών ηχοτοπίων από το ραδιόφωνο έγκειται περισσότερο στη συνειδητοποίηση από μέρους των ακροατών του υπό εξαφάνιση φυσικού ηχητικού περιβάλλοντος, παρά στην αντικατάστασή του.

Η μετάδοση του ηχοτοπίου μπορεί να γίνει και υπό τη μορφή ενός ηχητικού περιπάτου, όπως για παράδειγμα στο ραδιοφωνικό πρόγραμμα *Soundwalking* της Westerkamp (1978-1979), όπου η παραγωγός μετέφερε στον ακροατή μέσω ενός μικροφώνου ή ακόμα και με σχόλια, ένα ηχοτοπίο. Με αυτό τον τρόπο οι ακροατές αποκτούν επίγνωση ήχων τους οποίους δεν έχουν μάθει να προσέχουν. Ειδικά μάλιστα με τη χρήση τεχνικών ηχογράφησης από κοντινή απόσταση, οι μικροσκοπικοί ήχοι ενισχύονται και έτσι ο ακροατής «μπορεί να κατανοήσει ότι ακόμα και αυτοί οι ελάχιστοι αντιληπτοί ήχοι έχουν μια σημαντική θέση στο περιβάλλον ... και χρειάζονται σεβασμό και προστασία», όπως γράφει η παραγωγός του ίδιου προγράμματος.<sup>19</sup> Συνεπώς

---

<sup>17</sup> R. Murray Schafer, "Radical Radio" στο Neil Strauss & Dave Mandl (επιμ.), *Radiotext(e)*, New York, Semiotext(e), 1993, σσ. 293-294

<sup>18</sup> Truax, *ό.π.*, σ. 215

<sup>19</sup> Westerkamp, *ό.π.*, σ. 91

υπάρχουν τρόποι δημιουργικής αξιοποίησης της σχιζοφωνίας για την επίτευξη στόχων που εμπίπτουν στο πεδίο της ακουστικής οικολογίας.

Άλλη μορφή εμφάνισης του ηχοτοπίου στο ραδιόφωνο είναι στα πλαίσια ραδιοφωνικών ντοκουμανταίρ, στα οποία το ηχοτοπίο έχει οργανικό ρόλο. Εδώ η μετάδοση ήχων του περιβάλλοντος λειτουργεί ως σηματοδότηση του χώρου και μπορεί να μας προΐδεάσει ή να μας μεταφέρει στον τόπο της έρευνας ή κάποιας συνέντευξης. Τα πιο πειραματικά ντοκουμανταίρ που βασίζονται περισσότερο στους ήχους παρά στην τεχνική της συνέντευξης έρχονται πιο κοντά στην καλλιτεχνική χρήση του ηχοτοπίου και στη μορφή της σύνθεσης ηχοτοπίων. Εξ άλλου, η σύνθεση ηχοτοπίων, παρ' ότι είναι μια καλλιτεχνική πρακτική, είναι συχνά προσανατολισμένη στην ακουστική οικολογία, που σημαίνει ότι ο συνθέτης στοχεύει συνειδητά στην αλλαγή της σχέσης του ακροατή με το ηχοτοπίο και στην ανάπτυξη της επίγνωσης του περιβαλλοντικού ήχου και της ακουστικής οικολογικής συνείδησης.<sup>20</sup> Πέρα από αυτό, η σύνθεση ηχοτοπίων είναι συχνά συνδεδεμένη και με το ραδιοφωνικό μέσο.

### *Ραδιοφωνική Τέχνη και Ηχοτοπίο*

Όλες οι παραπάνω εφαρμογές μπορούμε να πούμε ότι εφάπτονται του πεδίου της ραδιοφωνικής τέχνης.<sup>21</sup> Η ραδιοφωνική τέχνη σχετίζεται με το ηχητικό περιβάλλον σε δύο επίπεδα: στο επίπεδο περιεχομένου του ραδιοφωνικού έργου, και στο επίπεδο ενός γενικότερου πλαισίου ακρόασης και λειτουργίας της ραδιοφωνικής τέχνης.

Στην πρώτη περίπτωση, το ηχοτοπίο αποτελεί το ηχητικό υλικό του ραδιοφωνικού έργου. Η διαφορά από την ηλεκτροακουστική μουσική που βασίζεται στο ηχοτοπίο (σύνθεση ηχοτοπίων) είναι ότι το έργο δεν επιτελείται σε έναν συναυλιακό χώρο, αλλά μέσω του ραδιοφώνου. Όπως φαίνεται μάλιστα, το ηχοτοπίο βγήκε στον αέρα πριν ακουστεί στην αίθουσα συναυλιών. Εξ άλλου ένα ηχογραφημένο κομμάτι είναι *ραδιογενές (radiogenic)*: καθώς το ηχοτοπίο δεν έχει φυσική παρουσία και αφού το ραδιόφωνο βασίζεται στην απουσία του υλικού ηχοπαραγωγού σώματος, η ραδιοφωνική

<sup>20</sup> José Iges, "Soundscapes: A Historical Approach", *eContact*, 3.4, 2000. Δες επίσης Truax, *ό.π.*, σ. 205

<sup>21</sup> Στο παρόν άρθρο ως ραδιοφωνική τέχνη δεν νοείται η «τέχνη»-τεχνική της ραδιοφωνικής παραγωγής, αλλά η καλλιτεχνική πρακτική που βασίζεται στο ραδιοφωνικό μέσο (radio art, radiokunst)



μετάδοση αποτελεί τον ιδανικότερο τρόπο επιτέλεσης του κομματιού αυτού. Αντίθετα ο συναυλιακός χώρος συνοδεύεται από προκαταλήψεις και προσδοκίες σχετικά με την παρουσία μουσικών στη σκηνή και την οπτική επαφή με τα ηχοπαραγωγά σώματα.

Ήδη στα πρώτα παραδείγματα ραδιοφωνικής τέχνης από τη μεσοπολεμική Γερμανία παρατηρούμε την εκμετάλλευση των μέσων ηχογράφησης μέσα από τη χρήση ήχων του περιβάλλοντος. Το 1924 ο Hans Bodenstein, στα πλαίσια του πειραματικού *hörspiel*, έφτιαξε ηχητικά πορτραίτα από αστικά τοπία, όπως το *Die Straße (Ο Δρόμος)* και το *Hamburger Hafen (Το Λιμάνι του Αμβούργου)*. Δύο χρόνια αργότερα ο Alfred Braun παρουσίασε το *Der tönende Stein (Η Ηχούσα Λίθος)*, το οποίο ονόμασε «ακουστικό φιλμ» και βασίζεται στη χρήση ηχητικών εικόνων με κινηματογραφικές τεχνικές. Οι ηχητικές εικόνες τοποθετούνται σε ένα ακουστικό σκηνικό που προέρχεται από περιβαλλοντικούς ήχους και όχι ήχους κατασκευασμένους στο στούντιο, όπως για παράδειγμα: 1 λεπτό ήχοι από εργοστάσιο, 1 λεπτό γήπεδο ποδοσφαίρου, 1 λεπτό σταθμός του τραίνου.<sup>22</sup>

Σημαντική είναι η χρήση του ηχοτοπίου και στο *Weekend* του Walter Ruttmann, που ηχογραφήθηκε το 1928 και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώιμης ραδιοφωνικής τέχνης. Στο έργο αυτό, που περιγράφει με ήχους την ιστορία ενός Σαββατοκύριακου συμπυκνωμένη μέσα σε λίγα λεπτά, ακούμε μεταξύ άλλων ήχους αυτοκινήτων, τρένου, διάφορους μηχανικούς ήχους, καμπάνες, την οχλαγωγία σε ένα εστιατόριο, σειρήνες, βήματα και φωνές ανθρώπων, μία μπάντα να πλησιάζει, ήχους διάφορων κατοικίδιων ζώων, μία παρέα που επιστρέφει από διασκέδαση τραγουδώντας και άλλα. Αξίζει να επισημανθεί ότι ο Ruttmann δεν «έστησε» τις ηχητικές σκηνές που ακούγονται, αλλά ηχογράφησε τους περισσότερους ήχους με ένα κρυμμένο μικρόφωνο έτσι ώστε να συλλέξει αυθεντικά ηχητικά γεγονότα της πόλης και να περιορίσει την παρέμβασή του μόνο στο επίπεδο του μοντάζ.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1933, ο Ιταλός φουτουριστής Filippo Tommaso Marinetti δημιούργησε τις *Cinque Sintesi Radiofoniche (Πέντε Ραδιοφωνικές Συνθέσεις)*, στις οποίες έχουμε άμεσες και έμμεσες αναφορές στο ηχοτοπίο. Στην πρώτη σύνθεση με τίτλο *Un Paesaggio Udito (Ένα Ακουστικό Τοπίο)* επιχειρείται η δημιουργία ενός

---

<sup>22</sup> Mark E. Cory, "Soundplay: The Polyphonous Tradition of German Radio Art" στο Douglas Kahn & Gregory Whitehead (επιμ.), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1992, σσ. 339-340

φανταστικού ηχοτοπίου μέσα από την εναλλαγή ήχων νερού και φωτιάς. Στη δεύτερη σύνθεση *Dramma di Distanze* (Θέατρο των Αποστάσεων) δίνεται μια περιγραφή του παγκόσμιου ηχοτοπίου μέσα από την παράθεση ηχητικών γεγονότων από όλο τον κόσμο:

- 11 δευτερόλεπτα ενός στρατιωτικού εμβατηρίου στη Ρώμη
- 11 δευτερόλεπτα ενός τανγκό που χορεύεται στο Santos
- 11 δευτερόλεπτα Ιαπωνικής θρησκευτικής μουσικής που εκτελείται στο Τόκιο
- 11 δευτερόλεπτα ενός ζωηρού λαϊκού χορού των περιχώρων του Varèse
- 11 δευτερόλεπτα ενός αγώνα μποξ στη Νέα Υόρκη
- 11 δευτερόλεπτα θορύβων του δρόμου από το Μιλάνο
- 11 δευτερόλεπτα ενός Ναπολιτανικού τραγουδιού που τραγουδιέται στο ξενοδοχείο Cora Cabaña στο Ρίο ντε Τζανέιρο<sup>23</sup>

Οι επόμενες δύο συνθέσεις *I Silenzi Parlano Tra Loro* (Σιωπές που συνομιλούν) και *Battaglia di Ritmi* (Η Μάχη των Ρυθμών) βασίζονται σε στιγμές σιωπής που είναι ιδανικές για να συνειδητοποιήσουμε τους περιβαλλοντικούς ήχους. Η συνειδητοποίηση αυτή γίνεται με διαφορετικό τρόπο στην τελευταία σύνθεση *La Costruzione di un Silenzio* (Το Χτίσιμο μιας Σιωπής), όπου έχουμε το χτίσιμο ενός χώρου μέσα από τη διαδοχική ακρόαση των τεσσάρων πλευρών του. Πρώτα ακούμε τον αριστερό τοίχο (ρούλος που αντιστοιχεί σε ήχους από κάποιο διπλανό δωμάτιο), μετά τον δεξί τοίχο με ήχους του δρόμου, ύστερα το πάτωμα με ήχους νερού μέσα σε σωλήνες και τέλος την οροφή με ήχους πουλιών.

Οι ήχοι του περιβάλλοντος συνέχισαν να απασχολούν τη ραδιοφωνική τέχνη και μετά τον Πόλεμο. Η απαρχή της *musique concrète* ήταν ένα «κοντσέρτο θορύβων» του Pierre Schaeffer (1948) προορισμένο για ραδιοφωνική μετάδοση και η *Étude aux chemins de fer* (Σπουδή για Σιδηρόδρομο) βασίστηκε στη χρήση και επεξεργασία ήχων από έναν σιδηροδρομικό σταθμό του Παρισιού.<sup>24</sup> Το αστικό ηχοτόπιο είναι το βασικό υλικό και για τη σύνθεση των Luciano Berio και Bruno Maderna *Ritratto di Città*, η οποία είναι ένα ηχητικό πορτραίτο του Μιλάνου που παρουσιάστηκε το 1954,<sup>25</sup> και μπορούμε να πούμε ότι ταυτίζεται με την ιδέα του Bodenstedt, στα πλαίσια της αναγέννησης της προπολεμικής ραδιοφωνικής *avant-garde* με νέα μέσα.

<sup>23</sup> Kevin Concannon, "Cut and Paste: Collage and the Art of Sound" στο Dan Lander & Micah Lexier (επιμ.), *Sound by Artists*, Toronto & Banff, Art Metropole & Walter Phillips Gallery, 1990, σ.167

<sup>24</sup> Peter Manning, *Electronic and Computer Music*, Oxford, Clarendon Press, 1993, σ.20

<sup>25</sup> Andra McCartney, "Soundscape Composition and the Subversion of Electroacoustic Norms", *eContact*, 3.4, 2000

Αντιθέτως, το *Presque Rien No.1* του Luc Ferrari (1970) βασίζεται σε φυσικούς ήχους. Πρόκειται για το ηχοτοπίο μιας παραλίας στην αρχή της ημέρας συμπυκνωμένο χρονικά μέσα σε λίγα λεπτά. Γίνεται σαφές ότι τόσο η τεχνική της συμπύκνωσης του χρόνου, όσο και η στροφή του μικροφώνου στο ηχοτοπίο που είδαμε να εγκαθιδρύεται με το *Weekend* επηρέασε καθοριστικά τους μετέπειτα πειραματισμούς της ραδιοφωνικής τέχνης.

Στον Καναδά η σχέση μεταξύ ακουστικής οικολογίας και ραδιοφωνικής τέχνης είναι σαφέστερη αφού εδώ έχουμε την εμφάνιση της συστηματικής μελέτης του ηχοτοπίου. Το 1974, στα πλαίσια του World Soundscape Project μεταδόθηκαν από το ραδιόφωνο 10 ραδιοφωνικές συνθέσεις με τίτλο *Soundscapes of Canada* οι οποίες «εξερευνούσαν νέες διαστάσεις του ραδιοφωνικού μέσου» και είχαν ως στόχο «να υποκινήσουν τη συνειδητοποίηση από μέρους των ακροατών του ήχου και της αντίληψής του, με την ελπίδα ότι θα ενδιαφερθούν θετικά και εποικοδομητικά για το δικό τους ηχητικό περιβάλλον».<sup>26</sup> Έκτοτε ένα μεγάλο μέρος της καναδικής ραδιοφωνικής τέχνης βασίζεται στο ηχοτοπίο.<sup>27</sup>

Ένα άλλο παράδειγμα, το *Landscape Soundings* του Bill Fontana, αποδεικνύει επιπλέον ότι η παρουσία των φυσικών ήχων στο ραδιόφωνο δεν είναι απλά μία έκφραση της avant-garde χωρίς απήχηση. Στο συγκεκριμένο project, που πραγματοποιήθηκε το 1990, οι ήχοι από μικρόφωνα που ήταν τοποθετημένα στους βάλτους του Δούναβη μεταδίδονταν σε 24ωρη βάση στην καρδιά της Βιέννης, ενώ επίσης έγιναν δύο σαρανταπεντάλεπτες μίξεις για το πρόγραμμα *Kunstradio* της Αυστριακής Ραδιοφωνίας. Το αξιοσημείωτο είναι ότι το κομμάτι έγινε τόσο δημοφιλές ώστε τα τελευταία πέντε λεπτά μεταδόθηκαν ζωντανά και στα τρία κανάλια της κρατικής ραδιοφωνίας.<sup>28</sup>

Με τις νεότερες εξελίξεις προς την κατεύθυνση της διάδρασης με τον ακροατή, η ραδιοφωνική τέχνη μπορεί να έχει ακόμα μεγαλύτερη επίδραση στη στάση μας απέναντι σε οικολογικά ζητήματα. Ένα παράδειγμα τέτοιας διάδρασης είναι το *London Wireless Soundscape Project*, που ξεκίνησε το 2003 στον ραδιοφωνικό σταθμό Resonance 104.4 fm και βασίζεται στην ταυτόχρονη ζωντανή μετάδοση ηχοτοπίων από διάφορες

<sup>26</sup> Αναλυτικές πληροφορίες για τις εκπομπές στη διεύθυνση <http://www.sfu.ca/~truax/canada.html> (επίσκεψη: 17/2/09)

<sup>27</sup> Καλλιτέχνες που έχουν δραστηριοποιηθεί στο πεδίο είναι μεταξύ άλλων οι Victoria Fenner, Claude Schryer και Hildegard Westerkamp.

<sup>28</sup> Heidi Grundmann, “The Geometry of Silence” στο Daina Augaitis & Dan Lander (επιμ.), *ό.π.*, σ. 137

τοποθεσίες του Λονδίνου με τη βοήθεια φορητών υπολογιστών που χρησιμοποιούν σημεία δωρεάν ασύρματης πρόσβασης στο Διαδίκτυο. Σύμφωνα με τη φιλοσοφία του project οι ακροατές καλούνται να έρθουν σε επαφή με το σταθμό για να προτείνουν το ηχοτοπίο της περιοχής τους.<sup>29</sup>

Πέρα όμως από περιεχόμενο των ραδιοφωνικών έργων, το ηχοτοπίο έχει και μια γενικότερη σχέση με τη ραδιοφωνική τέχνη, αφού κάθε κομμάτι που είναι γραμμένο για να ακουστεί για το ραδιοφωνικό μέσο δεν προϋποθέτει τις συνθήκες ακρόασης ενός ηλεκτροακουστικού έργου σε μια αίθουσα συναυλιών. Αντιθέτως, και όπως ξεκάθαρα αναφέρει το μανιφέστο *Toward a Definition of Radio Art* του Kunstradio «[τ]ο ραδιόφωνο ακούγεται σχεδόν πάντα σε συνδυασμό με άλλους ήχους – οικιακούς, αυτοκινήτων, τηλεόρασης, τηλεφωνημάτων, παιδιών που παίζουν κλπ.» και «[κ]άθε ακροατής ακούει τη δική του τελική εκδοχή ενός έργου για ραδιόφωνο, συνδυασμένη με τον περιβάλλοντα ήχο του χώρου του».<sup>30</sup> Με άλλα λόγια η ραδιοφωνική τέχνη δεν είναι ανεξάρτητη από το ηχοτοπίο του ακροατή, αλλά το τελικό αποτέλεσμα, η πραγμάτωση δηλαδή του ραδιοφωνικού έργου εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την αλληλεπίδραση με το ηχοτοπίο αυτό.

Η διάδραση ραδιοφωνικής τέχνης και ηχοτοπίου όμως μπορεί να συμβεί και με αντίστροφο τρόπο όταν το ραδιοφωνικό έργο παρεισφρέει στο ηχητικό περιβάλλον. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του τύπου είναι το *It's On Your Head, It's In Your Head* της Colette Urban (1992), στο οποίο έξι άτομα επισκέπτονται μέσα σε μία εβδομάδα συγκεκριμένα σημεία του Banff κουβαλώντας πάνω στα καπέλα τους μία ραδιοφωνική συσκευή, η οποία αρχίζει να παίζει στις 12 κάθε μεσημέρι και για λίγα μόνο λεπτά. Το έργο αυτό συνδιαλέγεται δημιουργικά με τις ηχορυπαντικές ιδιότητες του ραδιοφώνου, και εξερευνά τις σχέσεις της ραδιοφωνικής τέχνης με την κοινωνία. Η ξαφνική ακρόαση του ραδιοφωνικού έργου σε ανύποπτο χώρο και χρόνο μπορεί να προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις, από εκδήλωση ενδιαφέροντος για το project μέχρι

---

<sup>29</sup> London Wireless Soundscape Project, <<http://www.londonsoundscape.net/index.htm>> (επίσκεψη: 17/2/09)

<sup>30</sup> “Toward a Definition of Radio Art”, <<http://www.kunstradio.at/THEORIE/index.html>> (επίσκεψη: 18/2/09) Το μανιφέστο συντάχθηκε με την ευκαιρία του project *Immersive Sound* που πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 1998 και αποτελεί ένα από τα πολλά κείμενα που γράφτηκαν τη δεκαετία του '90 κατά την περίοδο αποκρυστάλλωσης της ραδιοφωνικής τέχνης και οριοθέτησής της από την ηχητική τέχνη.

ενόχληση, δηλαδή θεώρηση του ραδιοφωνικού έργου ως εισβολή και διατάραξη ενός δημόσιου ακουστικού χώρου.<sup>31</sup>

Η εξερεύνηση της επιρροής του ραδιοφώνου στο ηχητικό περιβάλλον γίνεται και στο *Microradio Sound Walk*, μέσα από μια «χαρτογράφηση» των ραδιοκυμάτων μιας περιοχής. Το project αυτό, που διοργανώθηκε από την οργάνωση free103point9 στη Νέα Υόρκη το 2004, βασίζεται στη χρήση πολλών πομπών που βρίσκονται τοποθετημένοι κατά μήκος μιας καθορισμένης διαδρομής και εκπέμπουν στην ίδια συχνότητα διαφορετικό σήμα. Οι ακροατές ακολουθούν τη διαδρομή περνώντας από τα σημεία εκπομπής με τη σειρά που επιθυμούν και το σήμα που δέχονται στο ραδιόφωνό τους μεταβάλλεται καθώς απομακρύνονται από έναν πομπό και πλησιάζουν σε έναν άλλο.<sup>32</sup> Με αυτόν τον τρόπο συνειδητοποιούμε ότι η μοναδικότητα του ηχοτοπίου κάθε περιοχής έχει να κάνει και με τα ραδιοφωνικά σήματα που μπορούν να ληφθούν μέσα στα όριά της, καθώς και από τη διάδρασή μας με το ραδιοφωνικό μέσο.

#### *Για τη Βελτίωση του Ραδιο-τοπίου*

Το τελευταίο παράδειγμα μας δείχνει ότι όταν το ραδιόφωνο γίνεται τέχνη μπορούν να εξισορροπηθούν οι αρνητικές επιδράσεις του ραδιοφώνου στο ηχητικό περιβάλλον. Καθώς η ραδιοφωνική τέχνη βασίζεται στην υπέρβαση των συμβατικών ραδιοφωνικών κωδίκων και στην αξιοποίηση όλου του φάσματος των ήχων, είναι σε θέση να τροποποιήσει τις ακουστικές μας συνήθειες, συνεπώς και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το ηχητικό μας περιβάλλον και τη σημασία του. Η βελτίωση του ηχοτοπίου περνάει με έναν τρόπο από τη βελτίωση του *ραδιο-τοπίου*, του συνόλου δηλαδή των ήχων που ακούγονται από τις ραδιοφωνικές συσκευές.

---

<sup>31</sup> Tim Westbury, “Urban Radio” στο Daina Augaitis & Dan Lander (επιμ.), *ό.π.*, σσ. 189-199

<sup>32</sup> Galen Joseph-Hunter, “Transmission Works: Selections Towards Identifying a History” στο συλλογικό τόμο *free103point9 Wave Guide*, Acra, 2005, <<http://archive.free103point9.org/2007/07/08.transmissionworks.pdf>> (επίσκεψη 21/2/2009). Συμμετείχαν οι παρακάτω καλλιτέχνες: Damian Catera, Matt Mikas, Michelle Nagai and Tom Roe. Το ίδιο project επαναλήφθηκε το Μάιο του 2005 στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης στο Κάστρο Ujazdowski στη Βαρσοβία από την ίδια οργάνωση με τους Damian Catera, Tianna Kennedy, Radio Ruido, Tom Roe, Facial Index, Arszyn, Kamil Antosiewicz και Dominik Kowalczyk.

Παρόλα αυτά ο πειραματισμός βρίσκει ως εμπόδιο το σύστημα λειτουργίας του εμπορικού ραδιοφώνου. Γι' αυτό τα κυριότερα παραδείγματα πειραματικού ραδιοφώνου έρχονται από κρατικούς ή κοινοτικούς (community) ραδιοσταθμούς. Μία απόπειρα με κατεύθυνση τη συγκρότηση ενός ραδιοφωνικού σταθμού που θα πειραματιζόταν σε επίπεδο περιεχομένου και μορφής εκπομπών, όσο και ροής προγράμματος έγινε το 2006 στο Εργαστήριο Ηλεκτροακουστικής Μουσικής, Έρευνας και Εφαρμογών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Η δημιουργία ενός τέτοιου ραδιοφωνικού σταθμού που θα πλαισιώνεται από το κατάλληλο επιστημονικό δυναμικό και, όντας ένας πανεπιστημιακός σταθμός, δεν θα περιορίζεται από εμπορικά και άλλα κριτήρια για τη λειτουργία του, θα μπορούσε μελλοντικά να συμβάλλει στη βελτίωση του ραδιο-τοπίου μέσα από την προώθηση της ραδιοφωνικής τέχνης και γενικότερων ραδιοφωνικών πειραματισμών σε πολλά επίπεδα. Εάν μάλιστα συνειδητοποιήσουμε πόσο σημαντική είναι η συμβολή του ραδιοφώνου στη διαμόρφωση του ηχοτοπίου γύρω μας, ένα τέτοιο εγχείρημα θα μπορούσε να βασιστεί στη συνεργασία ακουστικής οικολογίας και ραδιοφώνου σε πιο μεγάλη κλίμακα από ότι ένα απλό έργο ραδιοφωνικής τέχνης ή μία ραδιοφωνική εκπομπή.

Αυτό το εγχείρημα θα μπορούσε κάλλιστα να έχει ως οδηγό τα λόγια του Claude Schryer περί μιας «ραδιοφωνικής οικολογίας»:

Ίσως Ραδιοφωνική Οικολογία είναι ένα ισορροπημένο σύστημα ραδιοφωνικής μετάδοσης ζωντανού ήχου, όχι διαφορετικό από ένα νευρικό σύστημα, ένα δίκτυο. ... Το ραδιόφωνο μπορεί να κουρδίσει το αυτί, να συγκεντρώσει το μυαλό και να αναγεννήσει το πνεύμα. Όμως και το αντίθετο είναι επίσης δυνατό. Κάποιες μορφές ραδιοφώνου είναι προορισμένες να απονεκρώνουν τις αισθήσεις και να καταστέλλουν την ευφάνταστη ακρόαση. ... Χρειαζόμαστε πιο κυκλικό ραδιόφωνο: ραδιόφωνο που αναπνέει, ραδιόφωνο που μπορεί να συλλάβει ... τις λεπτές αποχρώσεις, ραδιόφωνο που είναι δια- και δραστικό, ραδιόφωνο που δεν βασίζεται στο ρολόι, αλλά στο χρόνο. ... Η ακρόαση, η πραγματική *ακρόαση*, απαιτεί να αμφισβητείς και να καταλαβαίνεις τη σχέση μεταξύ μετάδοσης, ακρόασης, ραδιοφώνου και οικολογίας. Χρειάζονται αλλαγές και ρυθμίσεις μεταξύ μετάδοσης και ακρόασης για να δημιουργηθεί μια οικόσφαιρα επικοινωνίας.<sup>33</sup>

Συνεπώς, αν θέλουμε ένα ραδιόφωνο που να σέβεται τους φυσικούς ρυθμούς και να εντάσσεται στο ηχητικό περιβάλλον, η ακουστική οικολογία δεν πρέπει να μείνει έξω

---

<sup>33</sup> Claude Schryer, "Ecology, Electroacoustics, and Radio", *Musicworks*, 53, Summer 1992, σ. 18

από το ραδιοφωνικό χώρο. Αντιθέτως οφείλει να παρέμβει δημιουργικά στο μέσο που σε μεγάλο βαθμό ορίζει τις αντιλήψεις και τις συνήθειες που έχουμε για την ακρόαση.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Concannon Kevin, “Cut and Paste: Collage and the Art of Sound” στο Dan Lander & Micah Lexier (επιμ.), *Sound by Artists*, Toronto & Banff, Art Metropole & Walter Phillips Gallery, 1990
- Cory Mark E., “Soundplay: The Polyphonous Tradition of German Radio Art” στο Douglas Kahn & Gregory Whitehead (επιμ.), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1992, σσ. 331-371
- Crisell Andrew, *Understanding Radio*, London & New York, Routledge, 1994
- Grundmann Heidi, “The Geometry of Silence” στο Daina Augaitis & Dan Lander (επιμ.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, Banff, Walter Phillips Gallery, 1994, σσ. 129-139
- Iges José, “Soundscapes: A Historical Approach”, *eContact*, 3.4, 2000, <<http://cec.concordia.ca/econtact/Histories/HistoricalApproach.htm>> (επίσκεψη: 30/9/2007)
- Jeanneney Jean-Noël, *Η Ιστορία των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης: Από την Εμφάνιση τους ως τις Μέρες μας*, Αθήνα, Παπαδήμα, 1999
- Johnson Phylis & Needham Jay, “Mediated Music & Meditation in Modernity: Radio Pop and Train Whistles in Public and Private Spaces”, *Soundscape*, Vol.5, No.11, Fall and Winter 2004, σσ. 30-33
- Joseph-Hunter Galen, “Transmission Works: Selections Towards Identifying a History” στο συλλογικό τόμο *free103point9 Wave Guide*, Acra, 2005, <<http://archive.free103point9.org/2007/07/08.transmissionworks.pdf>> (επίσκεψη 21/2/2009)
- Keane David, “At the Threshold of an Aesthetic” στο Simon Emmerson (επιμ.), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Macmillan, 1986, σσ. 97-118
- Κλειαμάκη Όλγα (επιμ.), *Τετράδια Επικοινωνίας: Το Ραδιόφωνο στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων, 2005
- Manning Peter, *Electronic and Computer Music*, Oxford, Clarendon Press, 1993



- McCartney Andra, "Soundscape Composition and the Subversion of Electroacoustic Norms", *eContact*, 3.4, 2000, <<http://cec.concordia.ca/econtact/Histories/HistoricalApproach.htm>> (επίσκεψη: 30/9/2007)
- Schafer R. Murray, "Radical Radio" στο Neil Strauss & Dave Mandl (επιμ.), *Radiotext(e)*, New York, Semiotext(e), 1993, σσ. 291-298
- Schafer R. Murray, "The Music of the Environment" στο Christoph Cox & Daniel Warner (επιμ.), *Audio Culture*, New York & London, Continuum, 2004, σσ. 29-39
- Schryer Claude, "Ecology, Electroacoustics, and Radio", *Musicworks*, 53, Summer 1992, σσ. 16-19
- Truax Barry, *Acoustic Communication*, Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1984
- Westbury Tim, "Urban Radio" στο Daina Augaitis & Dan Lander (επιμ.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, Banff, Walter Phillips Gallery, 1994, σσ. 189-199
- Westerkamp Hildegard, "The Sounscape on Radio" στο Daina Augaitis & Dan Lander (επιμ.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, Banff, Walter Phillips Gallery, 1994, σσ. 87-94